

UNA POÉTICA INQUISITORIAL DEL WERTHER

Francisco Manuel MARIÑO
Universidad de Valladolid

RESUMEN:

El presente artículo se centra en el estudio poetológico de un acta inquisitorial que rechaza la publicación del *Werther* en España. A través del análisis de dicho documento, cabe destacar los fundamentos crítico-literarios de que da muestra el censor y su coherencia a la hora de rechazar la novela de Goethe.

ABSTRACT:

The present article is centred on the poetic study of an inquisitorial certificate rejecting the publication of *Werther* in Spain. By means of the study of this document, it is possible to emphasize the critical-literary bases shown by the censor and also his coherence when he rejects Goethe's novel.

PALABRAS CLAVE:

Werther, traducción, inquisición, poética.

0. En el bien conocido libro de Udo Rukser, *Goethe in der Hispanischen Welt*¹, y a propósito de los intentos de publicación del *Werther* en nuestro país, se nos dice que

Un tal José Blandeau [...] solicitó entonces de la censura el permiso para una edición española de *Werther*, probablemente a título de impresor. Pero en la solicitud no habla ciertamente del célebre *Werther*, lo que manifiestamente era arriesgado, sino que actúa con disimulo y la obra es presentada con un título bonachón que no hiciera sospechar: reza, en forma típica, *Cartas morales sobre las pasiones*. Pero el ardid falló. El censor no se dejó engañar, sino que leyó el presunto tratado de moral y lo rechazó².

El voto del censor, que pasaremos a estudiar a continuación, forma parte de las actas de censura de los años 1800 a 1833, que Angel González Palencia recopiló y publicó en su libro *La censura gubernativa en España*³.

¹ RUKSER, U., *Goethe in der Hispanischen Welt* (Stuttgart, 1958). Citamos por la edición española: *Goethe en el mundo hispánico*, tr. por C. Gerhard (México, 1977). Sería injusto no recordar aquí que la mayor parte de la información que maneja Rukser fue tomada de la tesis doctoral del profesor Emilio Lorenzo, como este último nos confirmó personalmente.

² RUKSER, U., *op. cit.*, 89.

³ GONZÁLEZ PALENCIA, A., *La censura gubernativa en España* (Madrid, 1934).

Tal documento no sería más que una muestra, más o menos curiosa, de la represión literaria en la España de la época, si no fuera porque el censor da muestras de una especial sutileza crítica y, casi nos atreveríamos a decir -sin que ello suponga un elogio de la censura-, de unos elevados conocimientos poéticos, de manera que el acta inquisitorial viene a ser una de las primeras reseñas literarias que del *Werther* se conocen en España. De ahí el interés que suscita.

En nuestro acercamiento al texto, nos fijaremos únicamente en una serie de puntos destacables desde una perspectiva poetológica general. No entramos, por tanto, en otro tipo de particularidades que pudieran estudiarse dentro de la sociología de la literatura, la estética de la recepción o, incluso, la tradicional historia literaria.

1. El censor comienza su crítica llamando la atención muy certeramente, y no sin ironía, sobre el carácter de traducción del texto que se le presenta, lo que desvirtúa el contenido original. Así lo expone:

... según una de las reglas de la crítica, las obras originales van perdiendo algo de su mérito en las traducciones; con que ésta, que salió en Alemania y ha sido transmitida a España, por Inglaterra, por Italia y por Francia, perdiendo algo de su valor en estas aduanas, ciertamente que no debe comprarse aquí al mismo precio⁴.

Habiendo dejado claro, como punto de partida, el desajuste lógico entre obra original y traducción, sigue su crítica de una manera ordenada señalando también la falta de sentido del título que se le presenta, con respecto al contenido. Si el título de la novela era, como se ha dicho, el de *Cartas morales sobre las pasiones*,

En esta atención, la obra presente debió dar principio desde el estado en que el hombre tiene uso de sus pasiones y poder para satisfacerlas, y de este modo se hallarían explicadas por sus principios, sus medios y fines, que es lo que hace a una obra perfecta y acabada.⁵

A modo de colofón, y después de muchas otras consideraciones, concluye su voto manifestando abiertamente la falta de relación entre el título de la obra y su contenido:

Así se ve claro que el cuerpo de la obra no corresponda al prospecto y título que lleva en la portada, y, por consiguiente, que es poca la utilidad que se pueda sacar de su lectura.⁶

La importancia que, como vemos, concede el censor al título de la obra parece derivarse de la ciencia literaria medieval, cuyo punto de perfección llegó, a decir de E.R. Curtius, con la *Epístola XIII* de Dante⁷. En ella se

⁴ RUKSER, U., *op. cit.*, 90.

⁵ RUKSER, U., *op. cit.*, 91.

⁶ RUKSER, U., *op. cit.*, 93.

⁷ «Die Literaturwissenschaft des lateinischen Mittelalters vollendet und krönt

destaca el título de la obra como uno de los puntos básicos del comentario de textos:

Sex igitur sunt que in principio cuiusque doctrinalis operis inquirenda sunt, videlicet subiectum, agens, forma, finis, libri titulus, et genus phylosophie⁸.

A pesar del tiempo transcurrido, la moderna crítica literaria, lejos de considerar ya superada la importancia que Dante -y, con él, la poética medieval- concedía al título de la obra, tiende, cada vez más, a tomarlo en consideración, ya que es, en efecto, una marca paratextual muy significativa, que forma parte de la estructura del discurso literario. En este sentido, señala Darío Villanueva que lo primero que ha de analizarse es la «disposición externa, o *diseño editorial*» (recordemos que eso es, justamente, lo que hace nuestro censor). Así nos lo expone el profesor Villanueva:

Lo primero que cabe analizar en el discurso propiamente dicho es su disposición, o *diseño editorial*, siempre sobre el aviso de que los libros, partes, capítulos, secuencias o párrafos perfectamente identificados de que conste pueden responder a las razones estructurales -modalizadoras, espacializadoras y temporalizadoras- [...]. Asimismo, es ahora el momento de examinar con atención el *paratexto*, comenzando con lo que es la primera frase de la novela: su título⁹.

Siguiendo con el análisis del censor, nos topamos ahora con los personajes, es decir, estamos ante la categoría del *agens*, que Dante incluye también en su *Epístola XIII*. Veamos lo que dice nuestro crítico inmediatamente después de la cita anterior:

... se nota que el carácter de Werther es muy poco conocido en esta obra; de la cuarta carta, dirigida a este fin, según el índice, sólo se puede inferir que este alemán, por cuanto leía a Homero, era aficionado a las letras humanas, y aquí se concluye todo su conocimiento. Werther se descubre primero como campesino, pasa mucho tiempo con los niños entre los tilos de éstos, pasa a secas a hacer el papel de casi embajador o secretario de embajada; sin saber dónde, de repente se muda en confidente de condes y príncipes, y como por tramoya todo se desvanece, apareciendo otra vez entre los tilos, oyendo al cura la antigüedad de estos árboles y ridiculizando a la mujer de éste, que sin duda sería de rito griego. Aun el carácter de Carlota, que es la segunda persona de esta novela, es incógnito del todo, pues no se advierte si es campesina, aldeana o señora de ciudad o corte, porque lo parece todo

sich in Dantes 13. Brief». Vid. CURTIUS, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Berna/Múnich, 1984), 461.

⁸ Cit. en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Orígenes del discurso crítico. Teorías antiguas y medievales sobre la interpretación* (Madrid, 1993), 204.

⁹ VILLANUEVA, D., *El comentario de textos narrativos: la novela* (Gijón/Valladolid, 1989), 56.

y nada parece. Su primera vista o encuentro es en una casa de campo, con unos hermanos llenos de mocos y a los que reparte un poco de pan negro, y al mismo tiempo se ve con vestidos de lujo, clave, canto, baile y cuanto pide el ceremonial de mayor señorío, cosas que, bien mirado, no guardan consecuencia ni conexión si juzgamos por el estilo y crianza española¹⁰.

Parece evidente que el censor, en su crítica a la configuración de los personajes principales, sigue el planteamiento más tradicional, según el cual el personaje ha de ser «expresión de la condición del ser humano»¹¹. Nuestro crítico no hace otra cosa sino llamar la atención sobre su falta de credibilidad. Estamos, por tanto, ante el fenómeno del *decoro*, que en la teoría literaria latina implica «la concepción del arte como imitación»¹². Así, para Cicerón *decoroso* es «el ser apropiado y conforme a la circunstancia y a la persona; lo cual muy a menudo es válido tanto en los hechos como en los dichos»¹³. Este planteamiento no está ausente, sin embargo, de la teoría literaria del siglo XX, puesto que autores como F. Mauriac ven «en el personaje un fenómeno literario, aunque formado con elementos tomados del mundo real y nacido de la observación de otros hombres y del propio escritor (en este sentido, el personaje se presenta como resultado del contrato suscrito por el novelista con la realidad)»¹⁴.

Relacionada con esa inadecuación de la dicotomía ficción/realidad, que sustenta una de las bases del *decoro*, parece estar la crítica siguiente:

Se estampa en el papel no sólo lo que dejó escrito [Werther] para su Carlota sino lo que habló a solas y dispuso para su desgraciada muerte; el entierro va por el mismo camino que los demás¹⁵.

Lo cierto es que estamos aquí ante otro recurso bien distinto, cual es el de la *modalización*. El problema estriba ahora en que el censor ve en la novela un solo narrador, que podría encuadrarse en la categoría de *yo-protagonista*: Werther narra en primera persona una serie de acontecimientos -de los que él es actor principal- a su amigo Wilhelm. Por tanto, el mensaje que ese narrador envía a ese narratario ha de contener únicamente la información que aquél desea comunicar; sin embargo, a lo largo de la novela, nos encontramos con citas como las siguientes:

Seine Gedanken fielen auch unterwegs auf diesen Gegenstand.
«Ja, ja», sagte er zu sich selbst mit heimlichem Zähnkirschen, «das ist der vertraute, freundliche, zärtliche, an allem teilnehmende

¹⁰ RUKSER, U., *op. cit.*, 91 s.

¹¹ Vid. GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *El texto narrativo* (Madrid, 1993), 68.

¹² Vid. DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Crítica literaria* (Madrid, 1990), 156.

¹³ Cit. en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *ibidem*.

¹⁴ Vid. GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *op. cit.*, 71.

¹⁵ RUKSER, U., *op. cit.*, 93.

Umgang, die ruhige, dauernde Treue! Sättigkeit ist's und Gleichgültigkeit!¹⁶

Über allen diesen Betrachtungen fühlte sie erst tief, ohne sich es deutlich zu machen, daß ihr herzliches heimliches Verlangen sei, ihn für sich zu behalten, und sagte sich daneben, daß sie ihn nicht behalten könne, behalten dürfe...¹⁷

En efecto, sería contradictorio el que un tipo de información que aparece acompañado de expresiones como «sagte er zu sich selbst» forme parte del mensaje dirigido al narratario Wilhelm. Lo cierto es que nuestro crítico se olvida de que la voz catalogada como *yo-protagonista* no pertenece a la primera instancia narrativa, sino a la segunda; la novela no comienza con las palabras de Werther, sino con las de un editor-recopilador de sus cartas y de otro tipo de información sobre sus peripecias. La primera instancia narrativa es aquella que abre la novela dirigiéndose no al narratario Wilhelm, sino al *lector explícito* en los siguientes términos: «Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor und weiß, daß ihr mir's danken werdet...». Estamos, por tanto, ante un narrador heterodiegético, que, posteriormente, cederá la voz a otro narrador, ahora autodiegético y, por tanto, en primera persona: Werther. El primer narrador retomará la voz en la segunda parte y pasará a convertirse en narrador omnisciente, conocedor, consiguientemente, de las interioridades del protagonista, y así lo manifiesta en los ejemplos que hemos puesto -y en los que el censor ve la incongruencia-, valiéndose del estilo indirecto libre.

Habría que decir, en descargo de nuestro crítico, que desconocemos el texto original que le fue dado a juzgar; por tanto, no sabemos si éste contenía o no la nota editorial que abre la novela (ya hemos dicho en otro lugar¹⁸ que, de entre las traducciones que del *Werther* circulan actualmente por España, hay alguna que suprime caprichosamente esa parte del texto dejando la novela sin sentido).

La crítica del discurso -que nos remite ya al concepto de *forma* en la epístola dantesca- no se ciñe exclusivamente al proceso de modalización, sino que sale también en defensa, aunque tímidamente, de la unidad de acción aristotélica cuando dice:

Las cartas guardan poca conexión, por cuanto sus materias no la tienen, y esto causa molestia y desagrado; aunque la narración de alguna de ellas pudiera pasar por episodio, es poco o ninguno el enlace que tienen con la acción principal de la obra; muchas cartas

¹⁶ *Goethes Werke in zwölf Bänden*, ed. de W. Dietze y J. Goltz, vol. V (Berlín/Weimar, 1981), 96.

¹⁷ Vid. *op. cit.*, 109.

¹⁸ Vid. MARIÑO, F.M., «Sobre las notas a pie de página en las traducciones del *Werther* al español», *Universitas Tarraconensis*, XII (1988-1989), 71.

nada dicen ni adelantan en lo que es el fin de explicar las pasiones.¹⁹

El censor no es más explícito y no sabemos, por tanto, a qué desconexión alude²⁰; pero, por sus palabras, parece adivinarse la presencia en la obra del fenómeno que Goethe denominó *Spiegelung* y que André Gide llamaría más tarde *mise an abyme*²¹. Se trataría de la inclusión en la novela de otro tipo de relatos que, si bien narran episodios distintos con respecto al relato marco, guardan, sin embargo, con éste una relación «especular» al reforzar indirectamente la tesis general que se plantea. Claros ejemplos en nuestra novela son los episodios del loco-cuerdo, de la joven ahogada o del criado de la viuda, así como los fragmentos ossiánicos que Werther y Lotte leen hacia el final de la obra²².

No podían quedar fuera del acta de un censor las referencias a la adecuación moral y religiosa de la obra que se juzga. Ya se ha dicho que el «disfraz» de la novela para la obtención del *nihil obstat* inquisitorial era un nuevo título moralizante que ocultase la fama de inmoralidad de que venía precedida la novela. Ya se ha dicho, igualmente, que el ardiz falló. Por tanto, ¿qué vio el censor de atentatorio contra la moral y la religión? Veamos algunas de sus consideraciones:

El autor de esta novela usa de algunos pasajes de las Santas Escrituras, y esto es contra lo mandado por el Santo Oficio de la Inquisición, que prohíbe se use de ellas en libros satíricos, amatorios, burlescos, de novelas, etc., por ser contra el respeto y veneración que es debido a la palabra santa de Dios, y esto sólo basta para que la obra no se dé a la luz. No sólo se hallan los divinos pasajes entre amores y obscenidades, sino que muchas de las expresiones son poco conformes con lo que enseña la religión²³.

Tras enumerar una serie de ejemplos, concluye:

bien sé que en las poesías, fábulas y novelas, para explicar el mérito de las mujeres idólatras usan de los nombres de deidad, ángel, serafines; pero no son de esta clase las que acabo de referir, porque no tienen lugar en el orden o figura de la ponderación²⁴.

Estas últimas palabras del censor hacen referencia explícita al concepto ya mencionado del *decoro*; pero, aparte de ello -y de lo acertado o no de su

¹⁹ RUKSER, U., *op. cit.*, 93.

²⁰ Se plantea únicamente la siguiente interrogación retórica: «¿Qué fruto se sacará de una carta cuyo contenido es éste?: ¿Con qué he de ir a ver a Carlota?» (RUKSER, U., *op. cit.*, 93). Una carta exclusivamente en esos términos debe de ser fruto de la mente del traductor, puesto que no existe realmente en la novela de Goethe.

²¹ Sobre este recurso literario, es fundamental la obra de DÄLENBACH, L., *Le récit spéculaire*. (París, 1977).

²² Para una mayor concreción sobre estos *relatos especulares*, vid. MARIÑO, F.M., *La unidad de la novelística de Goethe* (Valladolid, 1993), 184-7.

²³ RUKSER, U., *op. cit.*, 92.

²⁴ *Ibidem*.

crítica-, hemos de recordar que, ya en la antigüedad clásica, de las cuatro operaciones básicas que el gramático debía llevar a cabo para la correcta interpretación textual (*lectura, exégesis, crisis y juicio*), la última de ellas constituía «el auténtico centro de la crítica literaria. Más que estético -el juicio estético está reservado al rétor que busca modelos de expresión-, el fin de la explicación del gramático en este punto es de orden moral principalmente...»²⁵. Estamos, por tanto, ante el sentido *tropológico*²⁶, que no puede eludir un censor aunque juzgue un texto profano, puesto que, ya en la interpretación cristiana medieval, todo nos remite a Dios, «todas las criaturas materiales son símbolos de realidades sagradas, según San Buenaventura, San Alberto Magno o Santo Tomás de Aquino»²⁷. Así, en *De divisione naturae*, de Juan Escoto Erígena, se afirmaba:

(...) nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporeale quid et intelligibile significet²⁸.

Esta visión trascendente de la literatura no se agota en la Edad Media, sino que, de igual modo, en el Renacimiento, tal como nos indica Annabel Patterson, «es importante recordar que en ningún momento se discute la estética al margen de la ética y que cualquier teoría válida de imaginación siempre lleva aparejada el contexto implícito de la acción moral»²⁹. Este contexto moral, medieval, pero también renacentista, se perpetúa y alcanza a nuestro censor en el siglo XIX, porque no ha de olvidarse que el título de la obra que se le da a juzgar indica que ésta tiene un contenido moralizante. Su juicio es, así pues, concluyente y acorde con los referentes en materia ético-religiosa (los concilios, los santos padres y los teólogos) que él mismo cita:

Hay infinitos libros que tratan esta materia tan interesante con claridad, con método, con distinción y, lo que es mejor, con arreglo a lo que nos enseña nuestra madre la Iglesia por los concilios, santos padres y teólogos; y, por lo tanto, pueden leerse con mucho aprovechamiento, sin el inconveniente de que exciten las mismas pasiones, como sucederá, tal vez, con esta obra, que tan al vivo enseña a abrazar y a besar, con las demás caricias a que impele el amor desordenado. En cuya atención, y por todo cuanto dejo expuesto a la consideración de V.S., juzgo no ser conveniente el que esta obra se

²⁵ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *Orígenes del discurso crítico...*, cit., 120.

²⁶ «Desde la época de los Santos Padres se admite la existencia de muchos significados en la Biblia, y se llega a la división clásica de los cuatro sentidos: literal (o histórico) y espiritual (o alegórico), que se subdivide en: alegórico (o tipológico), moral (o tropológico) y anagógico» (DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *op. cit.*, 169).

²⁷ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *op. cit.*, 177.

²⁸ Cit. en DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., *op. cit.*, 180.

²⁹ PATTERSON, A., *Hermogenes and the Renaissance: Seven Ideas of Style* (Princeton, 1970), 41; cit. en SANCIO ROYO, A. (ed.), *Antonio Lulio. Sobre el decoro de la poética* (Madrid, 1993), 45, nota.

dé a la prensa, aun cuando se halle traducida en tantos idiomas, como dice el traductor, pues vemos que otras lo están también, y en España se hallan recogidas y condenadas por el Santo Tribunal de la Inquisición³⁰.

2. Udo Rukser, tras ofrecernos el voto inquisitorial *in extenso*, nos transmite su propia metacrítica, que podría resumirse en los siguientes términos:

[...] el censor no juzga una obra de arte, sino un tratado. Para él la categoría de lo bello no parece existir³¹.

Es cierto que plantea leves justificaciones de la mala acogida que despierta el *Werther* en el censor: la posible mala traducción, el presentarse «disfrazado de tratado de moral»³²... Sin embargo, no ve en absoluto que el voto inquisitorial siga unos cánones -superados, en parte; en parte, vigentes desde nuestra óptica actual-, pero del todo acordes con sus referentes en el terreno de la poética.

Defender hoy en día una cierta coherencia, aunque sea sólo crítico-literaria, en el voto negativo de un censor hacia una obra artística, puede no resultar demasiado comprensible, aunque la obra en cuestión fuese tan controvertida como el *Werther*. El uso de un acta inquisitorial suele llevar a terrenos bien alejados de la interpretación ecuánime; sin embargo, «defender la interpretación contra el uso del texto» -como nos dice Umberto Eco- «no significa que los textos no puedan ser usados. Pero su libre uso no tiene nada que ver con su interpretación, por más que tanto interpretación como uso presupongan siempre una referencia al texto-fuente, al menos como pretexto»³³.

³⁰ RUKSER, U., *op. cit.*, 93 s.

³¹ RUKSER, U., *op. cit.*, 96.

³² RUKSER, U., *op. cit.*, 95.

³³ ECO, U., «Intentio lectoris. Apuntes sobre la semiótica de la recepción», en *Los límites de la interpretación* (Barcelona, 1992), 45.